

Ute Holl (2017) «'Mit ohne Ordnung' Kontingenzproduktion als Strategie des Dokumentarischen (zum Beispiel Abbas Kiarostami)» , in Büttner, E., Öhner, V., und Stölzl, L. (Hrsg.) Texte zum Dokumentarfilm. Berlin: Vorwerk 8 (Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms), S. 210-230.

Der Text ist auch als Bestandteil des vom SNF (Schweizerischen Nationalfonds) geförderten Forschungsprojektes "Nachbilder von Revolution und Krieg. Trauma- und Memoryscapes im postrevolutionären iranischen Kino" (2016-2019) entstanden (Seminar für Medienwissenschaft/Lehrstuhl für Medienästhetik, Universität Basel).

herausgegeben von
Elisabeth Büttner, Vrääh Öhner, Lena Stölzl

Texte zum Dokumentarfilm 20
herausgegeben von der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW
Redaktion: Petra L. Schmitz

gefördert von:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografi-
sche Daten sind im Internet unter <http://dnd.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 | vorwerk 8 | berlin
www.vorwerk8.de
layout | t616 [veruschka götz] berlin
satz | Kevin Neutz | berlin
druck | weiterverarbeitung | interpress | budapest

isbn | 978-3-940384-96-6

INHALT

- 007 **Vrääth Öhner, Lena Stölzl**
Sichtbarmachen: Problemaufriss mit Dziga Vertov

I. BILD: WARTEN, ENTFERNEN

- 022 **Emmanuel Alloa**
Unendliche Annäherung
Sylvain Georges Kino der Zeugenschaft
- 033 **Lena Stölzl**
Leere, Grund, Feld: Dokumentarische Bildstrategien der Kritik
- 049 **Hito Steyerl**
Ripping Reality
Blinde Flecken und beschädigte Daten in 3D

II. STIMME: ERMÄCHTIGEN, UNTERBRECHEN

- 062 **Tobias Hering**
Stimme und Gastlichkeit
- 075 **Anke Zechner**
Geliehene Stimmen – ermächtigen, unterbrechen, finden

III. VERFAHREN: MISCHEN, UNTERSCHIEDEN

- 093 **Julia Bee**
Erfahrungsbilder und Fabulationen: im Archiv
Visueller Anthropologie
- 111 **Ute Holl**
Mit ohne Ordnung
Kontingenzproduktion als Strategie des Dokumentarischen
[zum Beispiel Abbas Kiarostami]

IV. FIKTION: HERVORBRINGEN, BESTREITEN

- 132 **Karin Harrasser**
Plumpe Spekulationen gegen das Wahrscheinliche
Film und Geschichte im Futur II

- 144 **Valentin Mertes**
Sinnlichkeit als Methode
Alexander Kluges antirealistischer Realismus
- 156 **Britta Hartmann**
T. ist [nicht] da.
Imagination und Subjektkonstruktion in suggerierter Autobiographie

V. REALITÄT: SPIELEN, RISKIEREN

- 172 **Ulrich Meurer**
LabA
Zu austeritärer Politik und Schmalfilm
- 190 **Nanna Heidenreich**
»We are the ones you don't see. We drive your cabs,
we clean your rooms, we suck your cocks.«
Das Recht auf Opazität, Illegalisierung und andere Sichtbarkeiten
- 208 **Guido Kirsten**
Armut und Alltag
Zur Darstellung von proletarischer und subproletarischer
Lebensrealität im Kino der Weimarer Republik

VI. REGIME: ERFASSEN, FREISETZEN

- 224 **Bastian Blachut**
Der rote Fleck im Auge des Beobachters
Überlegungen zu einem subjekthaften Bildbegriff
des politischen Dokumentarfilms
- 238 **Eva Hohenberger**
Die Suche nach der Wahrheit
Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Recht
- 253 **Vrääth Öhner**
Wege aus dem Wahrscheinlichen
Mass Observation und Dokumentarismus

- 264 Textnachweise

Vrääth Öhner, Lena Stölzl

SICHTBARMACHEN: PROBLEMAUFRISS MIT DZIGA VERTOV

1926 schickt ein Film sich an, erneut in die Tat umzusetzen, was bisher in erster Linie als Potenzial und Versprechen existierte, nämlich »tiefer in die sichtbare Welt einzudringen«,¹ um »das Unsichtbare sichtbar zu machen«.² Er tut dies durchaus programmatisch, indem er umstandslos das Wort ergreift und in riesigen, weißen Lettern, die die ganze Fläche der schwarzen Leinwand ausfüllen, die Bedingung formuliert, unter der er wahrgenommen werden will. Sie besteht aus einem einzigen Satz, der, wenn man ihn ernst nimmt, in der Lage ist, das filmische Sehen ebenso wie das Filmesehen vom Kopf auf die Füße zu stellen. Dabei ist er an Schlichtheit kaum zu überbieten, sagt er doch nicht mehr aus als das ohnehin Offensichtliche: »Ich sehe«.

»Ich sehe«, mit diesen Worten also beginnt Dziga Vertovs Filmgedicht *EIN SECHSTEL DER ERDE* (UdSSR 1926), und es ist kein Wunder, dass der Satz im Verlauf des Films regelmäßig wiederholt wird. Denn so selbstverständlich, wie es im Rahmen der Vertovschen Konzeption der Filmkamera als Kinoauge erscheinen musste, dass es die Kamera ist, die beim Filmen sieht und niemand sonst, so schnell gerät diese Tatsache während der Projektion in Vergessenheit. Man muss die Zuschauer/innen deshalb beständig daran erinnern, dass sie nicht die Welt sehen, sondern einen Film, nicht das »Chaos von visuellen Erscheinungen, die den Raum füllen«,³ sondern die Sicht eines nicht-menschlichen Kinoauges, »das im Chaos der Bewegungen die Resultante für die eigene Bewegung aufspürt«.⁴ Nur wenn es gelingt, die Tatsache präsent zu halten, dass der »Organisation der sichtbaren Welt«⁵ auf der Leinwand als Material die Aufzeichnungen eines nicht-menschlichen Sehens zugrunde liegen (bzw., weil Filmkameras Operateure implizieren, genauer: eines über ein komplexes System von Verfahrensschritten so weit wie möglich von menschlicher Intentionalität abgelöstes Sehen), ist es möglich, eine Filmsprache zu erfinden und weiterzuentwickeln, die nichts mehr der Musik, der Literatur oder dem Theater verdankt, sondern im Gegenteil für ein visuelles Denken geschaffen ist, das »den Bewegungen der Dinge«⁶ sowie ihrer lebendigen Verbindung auf die Spur kommen will.

1 Dziga Vertov: Vorläufige Instruktionen an die Zirkel des »Kinoglaz«, in: ders., Schriften zum Film, München 1973, S. 41–53, hier S. 41.

2 Dziga Vertov, zit. nach Wolfgang Beilenhoff: Nachwort, in: ebd., S. 138–157, hier S. 145.

3 Dziga Vertov: Kinoki-Umsturz, in: ebd., S. 11–24, hier S. 15.

4 Ebd., S. 16.

5 Vertov: Vorläufige Instruktionen an die Zirkel des »Kinoglaz«, a.a.O., S. 45.

6 Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifestes, in: ders., Schriften zum Film, München

4. Schluss: Verflochtene Genealogien

LEVIATHAN auf der einen und POUR LA SUITE DU MONDE auf der anderen Seite verkörpern zwei scheinbar entgegengesetzte Pole der Visuellen Anthropologie, die sich jedoch nicht widersprechen, sondern in der Bewegung des Fabulierens verbinden lassen, versteht man Erfahrung als fabulatives, mit dem Medium verstricktes Zeitgeschehen und nicht etwa diesem vorgängig. Dabei kann man LEVIATHAN nicht als reine, unmediatisierte, zeitlose Präsentation eines Ortes und seiner Protagonisten sehen, während POUR LA SUITE DU MONDE ein interventionistisches und partizipatives Modell des Filmemachens verkörpert. Vielmehr ist gerade in der Dimension der Erfahrung in LEVIATHAN eine Betonung des Inventiven zu finden, so, wie die Zeit in POUR LA SUITE DU MONDE eine Erfahrung des Werdens als Veränderung des Bestehenden hervorbringt: Erfahrung (der Zeit) fungiert als Intervention, nicht repräsentativ, sondern schöpferisch, und diese Erfahrung ist nicht allein um den Anthropos organisiert (nicht nur über oder für), da sie eine noch nicht festgelegte Ebene impliziert: Weil das Subjekt der Erfahrung nicht ausschließlich immer schon der Menschen ist – und nicht etwa, weil die Perspektive der Dinge und (toten, sterbenden) Fische eingenommen wird. Erfahrung ist in LEVIATHAN nicht einfach die Repräsentation nichtmenschlicher Akteure, sondern eine Mannigfaltigkeit an aktiv und prozessual differenzierender Perspektivität. Diese Mannigfaltigkeit lässt sich nicht nur als menschlich oder unmenschlich kategorisieren, vielmehr bewegt sie sich transversal / quer dazu. Nur so kann sie schöpferisch sein oder andersherum: Nur als schöpferische kann sie den bestehenden Kategorien gegenüber transformativ fungieren. Dass es in LEVIATHAN um die Erfahrung – das Hören, Schmecken, Fühlen und Sehen – von Wellenhaftigkeit geht, ist dabei zugleich das Innen und Außen des Bildes, Inhalt und Form des Visuellen der Visuellen Anthropologie.

LEVIATHAN bejaht die Erfahrung, als Wahrnehmung und Praxis der Bilder, als etwas, das sich ohne die Kamera bzw. Kameras nicht ereignen wird. Erfahrung ist Rezeption des Milieus aus dem Milieu heraus.⁴⁷ Der Film wird zum Erfahrungsbild, nicht zur Illustration, nicht Zugang zu einer, sondern immer auch Teil einer möglichen Welt⁴⁸: eine regelrechte Dramatisierung der Bilder und Probleme der Visuellen Anthropologie.

47 »It's as if the camera becomes part of the environment« Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, and Ben Rivers: *The Cruel Radiance of What There Is*, a.a.O., S. 53.

48 Félix Guattari: *Lines of Flight. For another World of Possibilities*, London / Oxford u.a. 2011.

Ute Holl

MIT OHNE ORDNUNG

Kontingenzproduktion als Strategie des Dokumentarischen
(zum Beispiel Abbas Kiarostami)

1. Materialität und Rhythmus

Dass Wahrscheinlichkeit in der wirklichen Welt keine Chance hat, konstatiert Stéphane Mallarmé ungefähr zur selben Zeit, als das Kino in Paris auftaucht, das heißt, als Filme öffentlich und vor zahlendem Publikum projiziert werden. Aus dem Jahr 1896 stammt Mallarmés erstes autographisches Layout für ein Gedicht zu Ehren des Zufalls: »Un coup de dés jamais n'abolira le hasard«, das er mit Buntstiften auf kariertem, gelbli-chem Papier entwarf oder vielmehr ungleichmäßig darauf verteilte.¹ Im Vorwort zu seinem dann in der Zeitschrift *Cosmopolis* 1897 graphisch fein montierten, schwarz auf weißem Papier gesetzten Gedicht schreibt Mallarmé: »Die Leere, das Weiß, übernimmt in Wirklichkeit das Gewicht, es verblüfft zuerst.«² Im französischen Original klingt es härter: »Les »blancs«, [...] frappent d'abord.«³ Das Nichts, die Leere zwischen den Zeichen, das Trägermaterial schaltet sich ein, schlägt den Rhythmus, haut rein. Damit wird Mallarmés Gedicht paradigmatisch für ein literarisches Verfahren, das sich nicht mehr nach Sinn und Bedeutung befragen lässt, sondern nach möglichen Operationen und Effekten unter Bedingung bestimmter historischer Aufschreibesysteme. Mallarmés Coup lässt sich nicht mehr im Sinne eines Dokuments »als Zeichen für etwas anderes«⁴ entziffern oder auf die rhetorische Figur eines Vorstellens und »vor Augen Stellens« zurückführen.⁵ Sein Dichten auf Papier dokumentiert vielmehr eine historische Form künstlerischer Verfahren, die sich um 1880 neuen technischen Medien verdanken. Grammophon, Film und eben auch die Schreibmaschine erlauben der physischen Wirklichkeit, sich selbst auf ein Trägermedium einzuschreiben, und zwar nicht ein-

1 Reproduziert auf: [https://en.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_D%C3%A9s_Jamais_N%27Abolira_Le_Hazard_\(Mallarm%C3%A9\)#/media/File:Jamais_un_coup_de_d%C3%A9_n%27abolira_le_hasard.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_D%C3%A9s_Jamais_N%27Abolira_Le_Hazard_(Mallarm%C3%A9)#/media/File:Jamais_un_coup_de_d%C3%A9_n%27abolira_le_hasard.png) (letzter Zugriff 27.09.2017).

2 Stéphane Mallarmé: Vorwort, in: ders.: *Dichtung. Ein Würfelwurf wird nie aufheben den Zufall*. Übersetzt und erläutert von Marie-Louise Erlenmeyer, Olten und Freiburg 1966. Ohne Paginierung.

3 Vgl. Stéphane Mallarmé: Préface, in: ders.: *Poème. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. La Nouvelle revue française 1914. Ohne Paginierung.

4 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1973, S. 198.

5 Zur rhetorischen Figur des Dokuments, in dem Sprache allerdings, nicht Schrift, als Medium begriffen wird, vgl.: Friedrich Balke, Oliver Fahle: *Dokument und Dokumentarisches*. Einleitung in den Schwerpunkt, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11/2014, Dokument und Dokumentarisches, S. 10–17, hier S. 10.

fach mit dem Pinsel der Natur, sondern als diskrete Signale, die den Zwischenraum brauchen. Die Operationen gehen nicht mehr von Gestalten, sondern vom Zwischenraum aus.

Seitdem kann das Dokumentarische behaupten, Bewusstsein nicht mehr nötig zu haben. Im Gegenteil, ein menschliches Bewusstsein wird in der technisch-medialen Produktion konstitutiv unterlaufen. Es darf gar nicht wissen, dass es vom Weißen der Leerstellen in seiner Sinnkonstruktion dirigiert wird. Es darf die Spuren der Prozesse im Photolabor nicht mitlesen, um der Ontologie des photographischen Bildes zu folgen. Es darf die Zwischenräume der Einzelbilder gerade nicht wahrnehmen, von denen sein Bewegungseindruck im Kino produziert wird. »Les »blancs« [...] frappent d'abord«, die Zwischenräume verblüffen, verschieben, verdichten. Die Wahrheit rutscht ins medial Unbewusste. Lediglich in den Anordnungen für Aufnahmen, als Set oder, in der Psychoanalyse, als Setting, wird noch mit Bewusstsein ein Rahmen gesetzt, in den dann Wirklichkeit oder ein Reales einschlagen soll. Zunächst aber wird, im Film wie in der Psychoanalyse, die Aufmerksamkeit für Kontingenz gesteigert. Mögliche Übergänge in Parallelsysteme werden klar gemacht, in der Psychoanalyse durch Traumlogik, im Film durch Fenster, die den Zufall hereinlassen. Dokumentarisch wahrnehmen heißt mithin, Aufmerksamkeit gleichschwebend im Bild und in den Klängen zu verteilen, offen zu sein für alle möglichen Referenzsysteme, dafür, möglicherweise auch verteufteltes Anderes wahrzunehmen.⁶ Der Teufel verbirgt sich in dem, was Michel Foucault »dokumentarische Materialität«⁷ genannt hat.

Im Lichte dieses Konzepts lassen sich auch Mallarmés Zeitgenossen, die Brüder Lumière, ganz gegen das berühmte Diktum Jean-Luc Godards⁸ unbedingt als Dokumentaristen bezeichnen. Die Lumières gingen ebenfalls von einer unauflösbaren Verschränkung und Überlagerung von Formen der Bilderzeugung und deren Träger- oder Produktionsmaterial aus, wenn sie filmten. Sie konzipierten ihre Filme von empfindlichem Photomaterial her, später von den Rollfilmstreifen auf Zelluloid, wie sie die Arbeiter in der elterlichen Fabrik herstellten, bevor sie nach Hause gingen. Bereits in *SORTIE DE L'USINE*, jenem Film, der meisterhaft zwischen filmischem Überwachungsdispositiv und Emanzipationsphantasie der Arbeiterinnen und Arbeiter changiert⁹, zeigen die Lumières, dass Kino

6 Dazu, wie Robert Bresson sich mit den Wahrscheinlichkeitsmaschinen von Blaise Pascal auseinandersetzt, vgl. Ute Holl: Vom Teuflischen, der Kybernetik und der Ethik in Robert Bressons *LE DIABLE PROBABLEMENT* (FRA 1977), in: Annette Brauerhoch u.a. (Hg.): *Entautomatisierung*, Paderborn 2014, S. 173–201.

7 Foucault: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 15.

8 Z.B. in *LA CHINOISE* (FRA 1967) bezeichnet die Figur Guillaume, gespielt von Jean-Pierre Léaud, die Lumières als die letzten impressionistischen Maler.

9 Vgl. dazu Harun Farockis *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (DEU 1995) und Ute Holl: Harun Farocki's *Workers Leaving the Factory*, in: Benedikt Reichenbach (Hg.): Harun Farocki. *Diagrams, Images From Ten Films*, Köln 2014, S. 118.

sichtbar machen kann, was zwischen den Dingen und unter den Leuten an Unwahrscheinlichem und Unerwartetem geschieht. Als gute Handwerker nehmen sie auf, was um 1900 neu war: die Dokumentation unwillkürlichen Verhaltens. Als gute Patriarchen suchen sie solche unherrschten Bewegungen insbesondere unter Arbeitern, kleinen Kindern, Tieren und im Eigensinn technischer Objekte.

Anders als Georges Méliès, der den Trick als Trick zeigt, führen die Lumières vor, was Film als Film zu bedenken gibt: dass er mit einer neuen Ordnung der Welt zugleich den Blick für deren prinzipielle Unordnung eröffnet. Am deutlichsten demonstrieren sie das in *DÉMOLITION D'UN MUR* (FRA 1895): Mit aller mechanischen Kraft und Verstärkung hauen Arbeiter da eine Mauer um. Ein kulissenhafter Innenraum, in dem ein Bauleiter, vielleicht ein Regisseur, herumspringt, wird mit dem Fall der Mauer zum Außenraum. Die gefilmte Kammer bricht auf zur Welt. Zugleich aber breiten sich über das Bild Turbulenzen von Staubwolken aus, die auf der Leinwand als lichte weiße Wirbel erscheinen. Anders als die festen Bauten einer Stadt oder eines Studios lassen sie sich weder vom Bildkader beschränken noch von der Regie regieren. Sichtbar wird ein Bild der Entropie als tendenzielle Gleichwahrscheinlichkeit aller Elemente, eine Ästhetik der Unordnung, ein Blick in die Thermodynamik der Mikrozustände, denen die Dinge der Welt und alle Photochemie und -sensorik ihrer Bilder folgen muss. Noch während die Arbeiter, Makrosysteme, unkontrolliert aus dem Cache und wieder hineinlaufen, zieht sich der Staub plötzlich zusammen, organisiert von einem Maxwellschen Dämon, der sich aus einem unsichtbaren Schnitt einschaltet – »qui frappe d'abord«. Der Film läuft rückwärts. Das Leben geht nicht weiter. Die Ordnung ist die der Medien und was ihnen zufällt, niemals die Ordnung der Dinge. Und niemals, erinnert Mallarmé, eine Ordnung des einfachen Ereignisses: »Niemals, und wenn es abgefeuert wäre aus einem Wrack im Meer der Ewigkeit.« – »Jamais, quand bien même lancé dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage.«¹⁰ Niemals, und wenn es abgefeuert wäre aus einem Wrack im Meer der Ewigkeit.¹¹

2. Transformation und Übertragung

Den Schiffbruch Mallarmés erleiden gegenwärtig Archive bewegter Bilder, filmische und videographische, die sich auflösen in Chemie ohne Photo, in zeilenlose magnetische Effekte, oder aber digitalisiert werden und damit eine neue Struktur erhalten. Als Dokumente verlieren diese Werke ihre »souveräne Gestalt«¹². Digitalisiert verändern sich die Ansich-

10 Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, a.a.O.

11 Marie Louise Erlenmeyer übersetzt ausgewogener: »Niemals, selbst wenn in ewige Bahnen gewagt vom Grund eines Schiffbruchs«, in: Mallarmé: *Würfelwurf*, a.a.O., ohne Paginierung.

12 Foucault: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 199.

ten dieser Bilder. Sie werden zu neuen, die nicht einfach die Existenz der alten dokumentieren, sondern zugleich auch die Regelungen ihrer Transformation. Technisch und ästhetisch werden Entscheidungen fällig, was an einem Bild zu retten sei, was Substanz und was daran Akzidenz ist – oder Unfall. Damit stellt sich auch die Frage nach dem Dokument und die nach dem Dokumentarischen neu: »Was wird kein Bild gewesen sein?«¹³ Gerade die »Störungen der Verweisung«, denen Peter Geimer in seinen Studien zu technischen Bildern nachgeht, zeigen, dass keine der Transformationen eine notwendige ist. Was ein Bild ist, sei historisch und kontingent. Ein Dokument im Sinne der Verweisung oder des Vorstellens genügen sie nicht. Ein Dokumentarisches hingegen muss sich für Dokumente als für die Regeln ihrer Transformation interessieren. Dokumentarisch ist, was strategisch interveniert in die Unterscheidung von Bild und Nicht-Bild oder von Klang und Rauschen und was, als Untersuchung des Dokuments, solche Unterscheidungen neu verhandelt. Die Kunst des Dokumentarischen erweist sich dann in den möglichen Relationen der Elemente, aus denen Bilder, Klänge und Montage entstehen. Genauso wie in der Verteilung von Buchstaben auf weißem Grund.

Michel Foucault hat in seiner Umkehr historiographischer Methoden gefordert, dass Dokumente nicht länger als »Sprache einer jetzt zum Schweigen gebrachten Stimme«¹⁴ verstanden werden sollten, sondern als Ansammlung von Verfahren, Zeug aufzuheben und unter Spannung zu halten: als Remanenz. Nicht der Wahrheitswert von Dokumenten sei zu prüfen, sondern was als Dokument gilt, müsse vielmehr in seinen impliziten Operationen hinterfragt werden – als Text, Institution, Technik oder, entsprechend für den dokumentarischen Film, als Apparate, Verfahren und Praktiken des Kinos: »Dokumentarische Materialität«, Anordnungen, in denen sich etwas zum Dokument sedimentiert, seien in Schichtungen und Serien von Aussagen aufzuspüren, doch sie kennen keinen Grund. Daher die Rede von der *Archäologie des Wissens*. In solchen subterranean Schichtungen, die »in jeder Gesellschaft entweder spontane oder organisierte Formen der Remanenz«¹⁵ offenhalten, erhält sich etwas, das dann als Geschichte ans Licht der Welt geschleudert wird, unter Druck und Dringlichkeit, »lancé [...] du fond d'un naufrage«¹⁶. Das Dokument ist für Foucault das Dispositiv, mit dem alte Verhältnisse weiter herrschen. Dokumentarisch vorzugehen hieße hingegen, diese Anordnungen selbst aufzutreiben, zum Beispiel die impliziten Verfahren hinter jedem Bild, Ton oder Schnitt eines Films. Dokumentarisch zu ver-

fahren hieße mitzuführen, wie sich äußert, was kein Bild, kein Ton und das Fehlen eines Schnitts ist.

Das Risiko am Rand des Dokumentarischen in diesem Sinne ist, dass es nicht nur Dinge, Gestalten und Bewegungen sichtbar werden lässt, sondern zugleich Materialität und Material der Aufschreibung und die Transformationen dieser verschiedenen Elemente. In Artefakten digitaler Dokumente erhält sich Erinnerung an die Bewegung von Staub auf handgekurbeltem 35mm-Film, jener Prozesse, auf die kein Regisseur, keine Regisseurin Einfluss nehmen kann. Das Fernsehen hat dafür sein Rauschen am Ende aller Tage eingesetzt, seine Erinnerung an den Kanal, der allen Signalen zugrundeliegt. Erinnerung heißt hier *reminder*, weniger *memory*. Zwar kennen digitale Apparaturen kein Rauschen mehr, sondern unterscheiden selbst, was als Signal stark genug ist und was nicht, und dokumentieren dessen Fehlen kurzerhand als schwarze oder weiße Flächen auf Monitoren oder Screens: *Les »blancs«, en effet, assument l'importance*, hier aber als technisch-implizite Entscheidung, etwas verschwinden zu lassen, das Feld möglicher Erscheinungen nämlich, das Rauschen, in dem sich ein Signal verstecken könnte. Zugleich aber gilt auf den Screens wie für alle weiße Flächen, Blätter oder Laken: ununterscheidbar ist, ob sie das Fehlen des Signals, das Fehlens des Codes oder den Zusammenbruch des Systems überhaupt melden. Für die Literatur hat Tania Blixen die entsprechende Erzählung konstruiert, für das Lichtspiel des Kinos Richard Serra in seinem Film *PAUL REVERE*, gedreht auf 16mm.¹⁷ Ein Lichtsignal, das auf An und Aus beruht, zeigt der Film, kann vieles heißen, wenn es ausfällt. Mit dieser Unentscheidbarkeit muss Dokumentarisches kalkulieren. Vom Vergnügen, die Wahrheit damit aufs Glatteis der Kontingenz zu führen, ist das Dokumentarische getragen. Gegen ein Konzept von Dokumenten als »untätiger Materie«¹⁸ wäre das Dokumentarische als Intervention in Regeln und Regelungen der Transformation ins Feld zu führen. Es richtet sich konstitutiv gegen gesicherte Formen und Formationen der Wahrnehmung, versetzt deren Weltbild in Unruhe, legt das Nicht-Wahrgenommene im System der Wahrnehmung frei und entsetzt alles Wissen. Die Ordnung des Dokuments wird durch Ästhetiken des Dokumentarischen selbst immer wieder verwürfelt.

Das gilt besonders für filmische Verfahren. Gilberto Perez beschreibt die ambivalenten Operationen, die in der Moderne konstitutiv auf jede übergeordnete Ebene der Sinn- und Wahrheitssicherung verzichten müssen, als Geistergeschichte der Kontingenz:

17 Richard Serra: *PAUL REVERE* (USA 1971); vgl. dazu auch medienspezifisch etwa für Literatur, Schrift und Buch: Tania Blixen: Die leere Seite, in: dies.: *Letzte Erzählungen*, Zürich 1985, S. 145–153.

18 Foucault: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 14.

13 Vgl. dazu Peter Geimer: Was ist kein Bild? Zur »Störung der Verweisung«, in: ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M. 2002, S. 313–341.

14 Foucault: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 14.

15 Ebd., S. 15.

16 Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, a.a.O., ohne Paginierung.

Eine Kunst, die ihre Mittel verbirgt, will, dass wir die vollkommene Angemessenheit ihres Zugangs zur Wahrheit akzeptieren; eine Kunst, die die Aufmerksamkeit auf ihre Mittel lenkt, will, dass wir sie als eine Konstruktion, eine Frage der Wahl und nicht der Notwendigkeit, eine Ordnung des menschlichen Machens anstatt einer höheren Ordnung der Dinge erkennen.¹⁹

Aber Kontingenz, eine Frage der Wahl und nicht der Notwendigkeit, ist gar nicht so einfach zu haben. Die Wahrnehmung nimmt gerne Gestalten an, wo nur Lichteffekte auftauchen. Beides aber gehört zur Dramaturgie des Dokumentarischen.

3. Kontingenzproduktion

Ein Konzept des Dokumentarischen, das auf Kontingenzproduktion setzt, verhält sich strategisch komplementär zu Untersuchungen der Kunst- oder Wissensgeschichte, die Verfahren der Beglaubigung, der Bezeugung, der Beweisführung und der Authentifizierung untersuchen, historisch und medienpezifisch.²⁰ In dieser konventionelleren Tradition der Studien zum Dokumentarischen werden Regime rekonstruiert, die das Verhältnis von Wissen und Nicht-Wissen historisch aushandeln oder aber kurzerhand »Autorisierungsprozessen« unterstellen.²¹ Im Visuellen können das Strukturen des Blicks und des Sichtbaren sein, das mathematische Modell der Perspektive als symbolische Form, die noch in den Optiken photographischer Geräte impliziert sind.²² Im Akustischen können bestimmte Reproduktionstechniken die Wirklichkeit von Klangräumen beanspruchen, die für Naturtreue, *fidelity*, entstehen.²³ Dokumentarische Formen hingegen, die – gleich ob als Film oder Archiv-

19 Gilberto Perez: *The Material Ghost. Films and their Medium*, Baltimore 1998, S. 261 [Übers. d. Hg.].

20 Vgl. einführend in diesem Sinne Balke, Fahle: *Dokument und Dokumentarisches*, a.a.O., S. 10: »Die dem Dokumentarischen durchaus eigene Autorität wird durch die Untersuchung der Verfahren beschreibbar, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken, Diskurse und Ästhetiken je auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente so arrangieren, dass ein Wirklichkeitseffekt attestiert werden kann.«

21 Katja Müller-Helle unternimmt das in einer akribischen Untersuchung der Konjunktur der Odlehre. Vgl. Katja Müller-Helle: *Stumme Zeugen. Fotografische Bildevidenz am Rand der Wahrscheinlichkeit*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11/2014, Dokument und Dokumentarisches, S. 37–48, hier S. 39.

22 Dazu auch Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine west-östliche Geschichte des Blicks*, München 2008. Für Belting ist diese symbolische Form weniger eine Machtstrategie, als entschieden demokratisch: »Die Perspektive ist eine Kulturtechnik und nicht nur eine Sache der Kunst gewesen. Denn sie hat das Recht auf eine Wahrnehmung symbolisiert, die jeder mit seinem eigenen Blick ausüben konnte.« Ebd., S. 25. Zur massenmedialen Organisation des Blicks durch technische Medien vgl. Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2012.

23 Dazu Belting: *Florenz und Bagdad*, a.a.O. Zum Akustischen z.B. Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC 2003.

kultur – die Unsicherheiten von Material- und Transformationsprozessen mitführen, adressieren nicht Authentisierungsstrategien, sondern exekutieren die Unentscheidbarkeit der Ebenen als ihre eigene Ästhetik.²⁴ Im Unterschied zu Dokumenten als – mit Foucault – authentifizierter »Masse von Elementen«²⁵, die dann die Geschichtswissenschaft sortieren muss, gestattet es ein Konzept des Dokumentarischen, auch Artefakte oder Phantasmen, die im Zuge medialer Transformationen der Dinge oder Menschen auftauchen, als Symptome, Indikatoren oder als Verweise auf Zusammenhänge einzuschließen, die zunächst aus dem Wahrheitsdispositiv ausgeschlossen zu sein scheinen. Damit eröffnet das Dokumentarische erneut Möglichkeiten der Beobachtung von Unwahrscheinlichem, das dann unvorhergesehen und unerhört als Reales, als »les blancs«, als Lücke, Riss oder Abwesenheit oder, wie es bei Dziga Vertov heißt, als Intervall zuschlägt.

Die Geschichte des Dokumentarischen kennt vielfältige Beispiele für die spezifische Intervention historischer Medien. Ein jeweils neues Medium behauptet seine eigenen Wirklichkeiten und Wahrheiten: jene der Photographie, die die kontemplative Wahrnehmung in der Malerei zugunsten einer Unmittelbarkeit des sich selbst aufschreibenden Lichts als Gestalt aufhebt; jene Wahrheit des Kinos, wie sie in den Avantgarden und in Vertovs Tradition als *kino-pravda* oder *cinéma-verité* verhandelt wird²⁶, oder, wie kürzlich, dokumentarische Verfahren, die auf der Ästhetik, Beweglichkeit und Vernetzung von Smartphones gründen und damit, wie Florian Krautkrämer gezeigt hat, die Unterscheidung von *hors-champ* und *hors-cadre* entsichern. Damit ist auch die Unterscheidung von »diegetischem« und »extradiegetischem« Außenraum kassiert und eine neue Verteilung von Wirklichkeitseffekten hergestellt.²⁷ – Kurzum, das Dokumentarische wird wirksam an jenem Punkt, an dem es souverän neue und unvorhergesehene Unterscheidungen einführt.

Insofern qualifiziert sich ein Dokumentarisches, das die Kontingenz der Geschichte oder eines Systems offenhält, als Kulturtechnik, die, nach einer Diagnose Bernhard Siegerts, diejenigen Unterscheidungen erst herstellt, nach denen sie Kultur schafft: Die »weltstiftende Kraft [der Kulturtechniken] ist der Grund dafür, dass wir die Kultur, in der wir leben,

24 Philip Scheffner hat das im Hinblick auf Hören und Sehen in seinem Film *HALFMONN FILES* (D 2007) paradigmatisch als Gespenstergeschichte realisiert.

25 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 15.

26 Vgl. Ute Holl: *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002.

27 Florian Krautkrämer: *Revolution Uploaded. Un/sichtbares im Handy-Dokumentarfilm*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11/2014, Dokument und Dokumentarisches, S. 113–126, hier S. 126: »Die Bereiche des *champ* (Bild), *hors-champ* (diegetisches Off) und *hors-cadre* (extradiegetisches Off) können für den Dokumentarfilm weit weniger strikt getrennt werden als für den Spielfilm, an dem sie entwickelt wurden, und sie fallen mit den Handyvideos noch weiter ineinander, sodass der *hors-cadre* nun von einem neuen Außerhalb rekonstruiert werden muss.«

als Wirklichkeit erleben und oft genug als die natürliche Ordnung der Dinge. Nun werden diese Unterscheidungen jedoch über Medien im weitesten Sinne prozessiert.²⁸ Der blinde Fleck des Medialen, heißt das, ist der einzige und eben *vermittelte* Zugriff, den wir aufs Dokumentarische haben. Daher hat die Frage nach dem Dokumentarischen nicht zufällig in dem Moment Konjunktur, wenn gerechnete und digitalprozessierte Bilder jede einfache Selbstreflexion filmischer Verfahren ausschalten: Einer Bildprozessierung, die über Algorithmen gerechnet ist, kann filmische und also imaginäre gestalterkennende Analyse nicht mehr nachkommen. Die Zeit des Digitalen ist eine andere als die filmische Zeit analoger Prozesse und ihrer Umkehrungen. Dokumentarisches verhandelt, zum Beispiel, diese Differenz.

Jenseits der plausiblen These also, dass »Dokumente in einer Politik des Dokumentarischen bezeugt, zertifiziert und beglaubigt werden müssen und damit nur über Regime des Dokumentarischen als Dokument wirksam werden«²⁹, wäre also die gegenteilige Annahme zu prüfen, dass wirksame Politiken des Dokumentarischen stets mit den genauen Umschlags- oder Kippmomenten kalkulieren, an denen eine bestimmte mediale, kulturelle oder epistemische oder auch politische Ordnung verschwindet, sich auflöst oder zersetzt.

Die Filmtheorie hat diesen Moment stets als Ununterscheidbarkeit von Dokument und Fiktion im Kino problematisiert: Jean-Louis Comolli intervenierte mit diesem Argument sehr früh in die Dokumentarfilmdebatte, wenn er anlässlich des Films *LA REPRISE DU TRAVAIL AUX USINES WONDER*,³⁰ Fragment einer ursprünglich längeren Beobachtung der Aufstände von 1968, anmerkt: »Im Fall der größtmöglichen Abwesenheit von Manipulation (wenn der Eingriff sich darauf beschränkt, vor Ort zu filmen) kann ein Film ohne Vorankündigung völlig in die Fiktion umkippen.«³¹ In diesem zehnminütigen Stück *LA REPRISE DU TRAVAIL*, in dem die Kamera einer jungen Arbeiterin auf der Straße, vor dem Fabriktor, eine Bühne gibt, ihre Wut über den Abbruch eines dreiwöchigen Streiks zu artikulieren, wird in der Tat die kühle Beobachtung der Geschehnisse im Sin-

ne des *cinéma vérité* zu einer dramaturgisch aufgeladenen und nahezu melodramatischen Inszenierung. Auch Comolli unterstreicht hier, dass das Dokumentarische, will es wirksam sein, eine Gegenbewegung zum einfachen Dokument darstellt:

Die Lektüre [der Filme des *direct cinema*] gewinnt an Reichtum, Kohärenz und Überzeugungskraft in dem Maße, in dem das Dokument dem Realitätseindruck, den es erzeugt, selbst entgegentritt und ihn verfälscht, d.h. ihn entweder auf die Ebene der Beispielfähigkeit der Fiktion oder aber auf die Ebene der Allgemeingültigkeit des Märchens zieht.³²

Seitdem ist die Schwierigkeit, Strategien des dokumentarischen von solchen des fiktionalen Films zu unterscheiden, ein stabiler Topos der Filmtheorie geblieben. Als Autoritätsgeste konnte Christian Metz feststellen, jeder Film sei ein fiktionaler Film, »tout film est un film de fiction«.³³ Deutlich wird, dass Comolli ebenso wie Metz in strukturaler Manier davon ausgehen, dass Filme lesbar seien, ihnen mithin ein stabiler symbolischer Code zugrunde liegt. Für ein Dokumentarisches im Sinne der Herausforderung etablierter Wahrheitsregime ist entscheidend, dass es die Möglichkeit der Transformationen, den Ausfall oder Zusammenbruch bekannter Codes und Ordnungen einbezieht. Fast zeitgleich mit Comolli konstatiert Michel Foucault 1970 und ebenfalls in Paris, dass die Wahrheit immer nur eine der Institutionen sein kann:

Es ist immer möglich, daß man im Raum eines wilden Außen die Wahrheit sagt; aber im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven »Polizei« gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muß.³⁴

Auf das Regelungssystem diskursiver Polizei lässt sich mit Authentisierungspraktiken ebenso wenig reagieren wie mit Ästhetiken, die unmittelbaren Zugang zum wilden Außen behaupten. Auch die einfache Opposition von Materialitäten der Aufzeichnung und gestalterischen Motiven des Audiovisuellen ist für Strategien des Dokumentarischen unzureichend. Dagegen setzt Foucault einen Begriff, der für Strategien des Dokumentarischen im Sinne medienpezifischer Kontingenzproduktion wesentlich wird: das Ereignis. Es sei weder Substanz noch Akzi-

28 Bernhard Siegert: Kulturtechnik, in: Harun Maye, Leander Scholz (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaft, München 2011, S. 95–117, hier S. 100.

29 Müller-Helle: Stumme Zeugen, a.a.O., S. 39.

30 *LA REPRISE DU TRAVAIL AUX USINES WONDER* (IDHEC 1968), gedreht von den Filmstudenten Pierre Bonneau und Jacques Willemon. Das gesamte übrige Material des Projekts ist auf ungeklärte Weise verschwunden.

31 Jean-Louis Comolli: Der Umweg über das direct [1969], in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S. 242–265. Signifikant ist, dass auch Comolli in seinem Text hier kippt, vom Dokumentarischen ins Filmhistorische nämlich, wenn er den Film fälschlicherweise als *LA RENTRÉE DES USINES WONDER* bezeichnet und ihn damit implizit als Resonanz auf die Erfindung des filmisch Dokumentarischen vor der Fabrik als Drama im *SORTIE DE L'USINE* der Lumières reklamiert.

32 Comolli: Der Umweg über das direct, a.a.O., S. 245.

33 Jacques Aumont u.a. (Hg.): *Esthétique du film*, Paris 1983, S. 71; Christian Metz: *Le Signifiant imaginaire – Psychanalyse et cinéma*, Paris 1977, S. 63.

34 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M. 1991, S. 25.

denz, weder Qualität noch Prozess und immer nur außerhalb der Ordnung der Diskurse zu bestimmen.

Das Ereignis gehört nicht zur Ordnung der Körper. Und dennoch ist es keineswegs immateriell, da es immer auf der Ebene der Materialität wirksam ist, Effekt ist; es hat seinen Ort und besteht in der Beziehung, der Koexistenz, der Streuung, der Überschneidung, der Anhäufung, der Selektion materieller Elemente [...].³⁵

Dieses Ereignis ist nichts einfach Einzigartiges, sondern vielmehr ein »Aha«-Moment im Sinne der Systemtheorie:³⁶ Es rekonfiguriert mit einem Schlag die Ordnung des Wissens, lässt die bisherige als kontingente erscheinen und verkehrt jedes Polizeiwesen in Poetologie: als Missbrauch von Diskurshoheiten. Die Kunst des Dokumentarischen verlangt, unmögliche Positionen zu ergreifen. »Sagen wir«, sagt Foucault, »daß sich die Philosophie des Ereignisses in der auf den ersten Blick paradoxen Richtung eines Materialismus des Unkörperlichen bewegen müßte.«³⁷ Die Kunst des Dokumentarischen, die in Wahrheitsregime einbrechen will, muss diese Paradoxie aus- und durchhalten.

4. Mit ohne Ordnung

Erich von Stroheim, Stummfilmregisseur, soll das Drehen ohne Ton »mid out sound«, MOS, genannt haben, »Ve'll shoot dis mid out sound«³⁸, in dem das Fehlen des Tons kein Mangel ist, sondern vielmehr ein Überschuss, der gegen die scheinbare Natürlichkeit des mitlaufenden Klangs hergestellt werden muss. Ebenso ließe sich für die Strategien des Dokumentarischen ein *mid out order* denken. Ein Drehen *mit ohne Ordnung* bedeutet nicht einfach die Auflösung von Ordnung, sondern den Einsatz filmischer Verfahren, die Ordnungen und Blickregime zugleich entziehen und im Entzug spürbar machen. Ein Pendant zu dem, was in Spielfilmformaten unter verschiedenen Signaturen als Schwindel und Vertigo inszeniert ist, das Herausfallen aus stabilen Zeit- und Raumformen, wird auch im Dokumentarischen gesucht. Nicht zufällig rekurriert Chris Marker in seinem paradigmatischen Filmessay SANS SOLEIL auf der Suche nach politisch adäquaten ästhetischen Formen des Dokumentierens auf Alfred Hitchcocks Film. Eleganter und mit Lewis Carroll löst er das Problem im Motiv des »Grinsens ohne Katze«, das dokumentarische Filme zeigen müssten. Besser noch wären die Zähne ohne Haifisch. Filmen *mit ohne Ordnung* setzt symbolische Formen nicht einfach aus, sondern eher strategisch aufs Spiel: Kadrierung, Kamerabewegung,

Anwesenheiten und Abwesenheiten auf der Tonspur müssen Materialitäten des Filmischen vorführen und spürbar machen, bevor Gegenstände oder Körper ins Spiel kommen. Umgekehrt erscheint dann die Sichtbarkeit – oder das Hören – von Dingen und Körpern als Ereignis der medialen Einrichtungen. Jener »Materialismus des Unkörperlichen«, den Foucault dem Auftritt des Ereignisses voraussetzt, ergibt einen filmischen Chiasmus: Gezeigt werden muss die Unordnung der Dinge und das Uning der Ordnung. Auf diese Weise streicht das Dokumentarische systematisch alle übergeordneten Ordnungen, wie es die Moderne verlangt.

Die Suche nach der Wahrheit, die modernen Künstlern eigen ist, ist eine Suche, die keine höhere Ebene voraussetzen kann, von der aus sie die Wirklichkeit betrachtet, kein göttliches System oder Schema der Dinge, die den Schlüssel zur Wahrheit besitzen.³⁹

Dies merkt Gilberto Perez präzise zum Werk jenes Filmemachers an, das sich systematisch an den Schnittstellen verschiedener Ordnungen aufhält und sie gegeneinander ausspielt: Abbas Kiarostami setzt in seinen Filmen Fiktion gegen Dokument, aufklärerisch motivierte Medienpädagogik gegen kritische Selbstreflexion des Filmens, orientalische gegen okzidentale Bildkulturen, er operiert, wie Hans Belting es historisch polarisiert hat, zwischen den Bildregimen Florenz und Bagdad⁴⁰, zwischen Graphismus und Bildlichkeit⁴¹ und zuletzt zwischen der Materialität des Films und unkörperlichen Lichtspielen. Ein Bildregime entzieht dem anderen den Boden. Das ist als ästhetischer Überschuss ins Werk gesetzt: *mit ohne*.

Abbas Kiarostamis Strategien öffnen die Hermetik fiktionalisierender Erzählformen für das Einschlagen unberechenbarer Ereignisse:

Ich suche Wirklichkeiten, die einfach sind aber verborgen hinter den offensichtlichen Wirklichkeiten. Im Moment des Filmemachens stoße ich manchmal auf Ereignisse und Beziehungen, die außerhalb meines zentralen Themenfeldes liegen, jenseits der Kamera, die aber anziehender und fesselnder sind als das Thema, das wir gerade verfilmen, so fesselnd, dass ich das Bedürfnis verspüre, meine Kamera auf diese Ereignisse zu richten.⁴²

Einerseits dokumentiert jeder Film die Wahrnehmung der Leute, die an seiner Produktion beteiligt sind. Andererseits bleibt das dokumentari-

39 Perez: The Material Ghost, a.a.O., S. 261 [Übers. d. Hg.].

40 Vgl. Belting: Florenz und Bagdad, a.a.O., S. 23ff.

41 Youssef Ishaghpour: Kiarostami. Le réel, face et pile, Belval 2007, S. 15.

42 Abbas Kiarostami: Le monde d' A.K., in: ders., Textes, entretiens, filmographie complète, Paris 1997, S. 23–36, hier S. 36 [Übers. d. Vf.].

35 Foucault: Die Ordnung des Diskurses, a.a.O., S. 37.

36 Vgl. Dirk Baecker: Form und Formen der Kommunikation, Frankfurt/M. 2005, S. 19.

37 Foucault: Die Ordnung des Diskurses, a.a.O., S. 37.

38 David Trotter: The Screenwriter's Bible, 5th Edition, Los Angeles 2010, S. 174.

sche Filmen als freischwebende Aufmerksamkeit für Kräfteverhältnisse unter den Dingen im Außen für immer einer Logik der Attraktionen verpflichtet. So kann die Strategie des Dokumentarischen auf Subjekte ganz verzichten.

Unter den Filmen, die Abbas Kiarostami als Mitarbeiter des bereits 1965 gegründeten *Kanun-e Parvaresh-e Fekri-e Kudakan va Nojavanan*, des *Instituts zur Förderung der intellektuellen Fähigkeiten von Kindern und Jugendlichen*, gedreht hat, gehört der Film *MIT ODER OHNE ORDNUNG* (BE TARTIB YA BEDUN-E TARTIB) zu jenen, die als explizit medienpädagogische zugleich die ganze Wucht filmischer Erkenntniskritik gegen die eigenen Verfahren richten. 1981, also unmittelbar nach der Revolution im Iran und ihren, wie es stets heißt, Wirren gedreht, richtet sich der Film auf das Verhältnis von Verwirren und Entwirren, von Ordnung und Chaos. Er zeigt, inwiefern ein mehr oder weniger großes Durcheinander mit filmischen Mitteln überhaupt erst als Unordnung beobachtet und sogar bemessen werden kann. Zwar ist vom Filmen selbst keine Lösung zu erwarten, jedoch experimentiert Kiarostamis Kino mit Möglichkeiten, die Wahrnehmung der Verhältnisse zu kippen: Der politischen Revolution schickt er eine filmische hinterher. Keine neuen Wahrheiten braucht der Iran, sondern einen Blick für die Kontingenz der eigenen Verhältnisse. An dieser Stelle rehabilitieren Kiarostamis Filme Foucaults häufig kritisierten Versuch, die Politik der Iraner über ihre Träume zu verstehen.⁴³ Dass weder Ordnung noch Unordnung notwendig oder folgerichtig sind, dass es auch anders laufen könnte oder anders gegangen wäre, war um 1980 im Iran mit Sicherheit eine kühne These. In seinem Film beobachtet Kiarostami den Alltag der Leute und legt mithilfe der Kamera in deren irregulärem und unordentlichem Verhalten Muster frei, die ohne Kamera nicht festzustellen wären. In diesem Sinne folgt er erneut der Kino-Wahrheit Dziga Vertovs, dass nämlich nur mithilfe des Massenmediums Kino die Mikrodynamik sozialer Massen zu beobachten sei. Die Wahrheit des Kinos markiert zugleich, dass alle Wahrheit medienspezifisch ist. Dokumentieren ist, seit Vertov, ein epistemologischer, daher ein ethischer Prozess. Für Vertov ebenso wie für Kiarostami ist es ein politischer. Kiarostami zeigt aber zugleich auch auf Seiten der Dreharbeiten Muster, die diese als kleinmaschiges soziologisches Notationssystem erweisen. Der Film stellt damit, vermutlich sogar über Kiarostamis eigenen Plan hinaus, die Frage, wie kinematographische Ordnungen wieder loszuwerden seien und was revolutionäres oder eben postrevolutionäres Kino wäre. Das Dokumentarische wird die Bedingungen der filmischen Arbeit immer zugleich zeigen und zerlegen.

43 Vgl. Michel Foucault: Wovon träumen die Iraner?, in: ders.: Schriften Band III, Frankfurt/M. 2003, S. 862–870.

Die Dramaturgie des Films *MIT ODER OHNE ORDNUNG* folgt zunächst einer einfachen Versuchsanordnung: Zwei Handlungen werden einmal in einem geordneten oder verordnet-disziplinierten Ablauf und dann ohne Ordnung, in zufälliger, anarchistischer Manier durchgeführt und – ordentlich – gefilmt. Die Sequenzen, nicht aber die Einstellungen, sind durch Close-Ups von geschlagenen Filmklappen und die laute Ansage der durchgezählten Takes im Film getrennt. Im ersten Beispiel verlassen Schüler das Schulhaus, um am Brunnen im Hof Wasser zu trinken: In einer Sequenz stürmen sie heraus, drängeln und schubsen sich um die vier Wasserhähne, verschütten dabei nicht wenig und stoßen am Ende sogar den Wasserbehälter um; in der zweiten Sequenz kommen die Schüler in geordneten Reihen ins Bild und füllen ihre Becher ohne jede Aufregung. In einer zweiten Episode beobachtet die Kamera Jugendliche, die einen Schulbus besteigen, einmal in disziplinierter Aufstellung, nach welcher dann Reihe um Reihe gefüllt wird, und ein zweites Mal als wüsten Ansturm auf die Plätze und wildes Gerangel um Nachbarschaften. In dieser Sequenz lässt Kiarostami unten im Bild den Timecode eines Zählwerks mitlaufen, um zu zeigen, dass Unordnung zugleich eine bestimmte Verschwendung von Zeit ist. Dieselben doppelten Experimente werden schließlich für den offensichtlich verheerenden Verkehr Teherans durchgeführt. Am Ende allerdings, nach einer Serie von Einstellungen auf eine Verkehrskreuzung, muss die Variante geordneter Verhältnisse im Verkehr ausbleiben. Ordnung lässt sich in diesem Fall, wie sonst auf dem Filmset, beim besten Willen nicht herstellen. Dafür stehen die vorletzten Einstellungen, in denen ein Verkehrspolizist auf der Kreuzung eintrifft. Sein Blick nach oben zur Kamera legt nahe, dass er mit dem Filmteam gemeinsame Sache macht, bestellte Polizei ist. Seine Versuche, aufgenommen im Close-Up, das Durcheinander mit Handzeichen zu regeln, scheitern. Der Film unterstützt ihn nach Kräften, die Einstellungen werden kürzer, eine schnellere Montage versucht ihrerseits Ordnung zu schaffen, wo beim besten Willen keine zu erkennen ist. Als niemand auf seine Zeichen reagiert, verlässt der Polizist die Kreuzung, die Szene, den Kader. Die Kamera springt in die Totale: das Ticken einer Stoppuhr auf der Tonspur wird hörbar. Der Verkehr geht weiter. Die Unordnung geht weiter. Und die Attraktion der Beziehungen beginnt. Der Witz des Films *MIT ODER OHNE ORDNUNG* besteht darin, dass auf der Tonspur die Gespräche unter den Leuten des Filmteams zu hören sind. Nicht nur geben sie ihrer Bestürzung über das herrschende Durcheinander Ausdruck, Abbas Kiarostami bedauert, selbst ebenso wenig wie die Polizei intervenieren zu können in die chaotische Wirklichkeit, deren Muster er immerhin als sinnlose und ungerechte sichtbar macht. Es sind diese Off-Gespräche unter den Leuten vom Kamerateam, mit denen viele Jahre später der Film *DER WIND WIRD UNS TRAGEN* (BAAD MARA KHAHAD BORD, 1999) beginnen wird, jener Film, der das Unwissen

und die prinzipielle Ohnmacht der Wissenschaft verhandelt angesichts der Remanenz alles Lebendigen gegen den Tod. Doch auch dieser Film ist nicht einfach eine Apotheose reiner Lebendigkeit oder »roher Erfahrung«. Kiarostami kehrt auch in diesem Film die Kräfteverhältnisse um: Der Film zeigt mit jedem Bild, inwiefern Wirklichkeit prinzipiell vom Tod als dem Gegenspieler lebendiger Attraktionen in Schach gehalten wird. Das persische Königsspiel ist hier das genaue Gegenstück zum okzidental Realen: die Verhandlung des Orts des Königs. Dessen Macht liegt in der Verfügung über Leben und Tod, diese Unterscheidung aber markiert zugleich die Grenze seiner Verfügungsgewalt. Jean-Luc Nancy ging davon aus, dass sich an dieser Grenze der Film auf das Reale öffnen könne: »Die Realität des Bildes ist der Zugang zum Realen selbst: zu dem, was die Konsistenz und die Widerständigkeit zum Beispiel des Todes oder des Lebens hat.«⁴⁴ Kiarostami weiß es besser: Nicht das Reale, sondern der gefährliche Raum zwischen den Ordnungen, der Ort radikaler Kontingenz ist der Raum des Dokumentarischen.

Im Sinne dokumentarischer Entsicherung von Wissensregimen ist daher keineswegs ausgemacht, dass Abbas Kiarostamis Film MIT ODER OHNE ORDNUNG eine »Apologie der Ordnung«⁴⁵ ist, binär sei, wie Jean-Marc Lalanne schreibt: »Ordnung gegen Unordnung, die Evidenz der Vernunft gegen die Brutalität der Triebe, eine starke soziale Organisation gegen die Absurdität individueller Initiativen und gegen die Anarchie.«⁴⁶ Zwar erklärt Kiarostami selbst in einem Interview, mit diesem Film beginne eine ganze Serie von Filmen, in denen er zeige, dass Ordnung besser sei als Unordnung.⁴⁷ Doch dass er mit seinen Filmen für eine energischere Disziplinierung von Kindern oder Jugendlichen plädiert, ist mehr als unwahrscheinlich im Hinblick auf zwei weitere Filme: ERSTKLÄSSLER (AVALIHA, 1985) und HAUSARBEITEN (MASHGH-E SHAB, 1990). In diesen führt er das schonungslose Regiment der Erziehung in postrevolutionären Grundschulen des Iran vor, in denen Kindern soldatische Haltung einge-trichtert wird und sie auf die Ordnung des laufenden Krieges mit dem Irak und dessen Fronten eingeschworen werden. Die Dramaturgie von MIT ODER OHNE ORDNUNG bezieht jedoch ihren Humor aus der insistierenden Ambivalenz, mit der Ordnung und Unordnung immer wieder gegeneinander ins Feld geführt werden. Der Film folgt einer zirkulären Logik, die klarmacht, dass funktionierende Ordnung niemals eine verordnete sein kann. Mehrnaz Saeed-Vafa hat in diesem Sinne unterstrichen, dass eine autopoietische Logik jeden pädagogischen Impetus des Films

44 Jean-Luc Nancy: Evidenz des Films. Abbas Kiarostami, Berlin 2005, S. 15.

45 Jean-Marie Lalanne: Avec ou sans ordre, in: Abbas Kiarostami: Textes, entretiens, filmographie complète, Paris 1997, S. 115–117, hier S. 115 [Übers. d. Vf.].

46 Ebd., S. 116.

47 Interviews with Abbas Kiarostami, in: Mehrnaz Saeed-Vafa, Jonathan Rosenbaum (Hg.): Abbas Kiarostami, Urbana and Chicago 2003, S. 105–125, hier S. 116.

unterläuft: »Die Menschen, die unter dem vielen Verkehr leiden, erzeugen ihn auch. Ich kenne keinen anderen iranischen Regisseur, dessen Helden sowohl unschuldig als auch korrupt sind.«⁴⁸ Diese zirkuläre Logik gilt nicht nur für die gefilmten Vorgänge, sondern beschreibt das prinzipielle Dilemma des Dokumentarfilmers. Als Dokumentarist muss Kiarostami einerseits den Raum für solche Ereignisse herstellen, die einen Unterschied machen, Information sind, eine neue Unterscheidung ins System der Wahrheit oder in die Wahrheit des Systems setzen. Als Film-er ist Kiarostami jedoch gebunden an die Ordnung, die Filmteam, Kamera, Ton und Regie als Operationen und Gerät »ins Feld führen« – um hier jenen ethnographischen Begriff einzusetzen, den Kiarostami in vielen Filmen aufruft und der doch in allen Sprachen auch die militärische Konnotation des Schlachtfelds impliziert. 1981 sind diese Felder im Iran nicht weit voneinander entfernt.

Mehrnaz Saeed-Vafa hebt die zwei Achsen hervor, die der Versuchsaufbau des Films verschränkt: »MIT ODER OHNE ORDNUNG zeigt nicht nur den Konflikt der Ordnung zwischen einzelnen Individuen und Gesellschaft, sondern betont auch den Konflikt der Ordnung zwischen dem Filmemacher und seinem Thema.«⁴⁹ Gilberto Perez hat die Ordnungssuche kurzerhand ganz auf die Seite des Films geschlagen: »Die Lektion ist also nicht nur, wie man am besten in einen Bus kommt, sondern wie man einen Film darüber macht.«⁵⁰ Die Analyse des Films jedoch geht in beide Richtungen, diejenige der Ordnung des Films und diejenige der gefilmten Ordnungen. MIT ODER OHNE ORDNUNG ist in diesem Sinne ein filmischer Entzug von Wissensordnungen. In den Anstrengungen von Kamera oder Ton geht es nicht darum, eine »rohe Erfahrung« aufzunehmen, sondern vielmehr die im Dispositiv des Dokumentierens impliziten Elemente aufzulisten und aufzulösen.

4.1. Die Unordnung des Rahmens

Zu den Ordnungsmomenten des Filmischen gehört zunächst der Bildrahmen, der durch die festen Einstellungen in den Blick rückt. Bereits dadurch erscheinen die Beobachteten – Schüler, Fußgänger, Autos – im Bild wie auf einem Seziertisch. Zusätzlich legt Kiarostami verschiedene Raster über die Bilder. Bereits im ersten Bild werfen sich Schatten eines Fensterrahmens als Quadrate über die Bewegungen der Schüler. Verschiedene Einstellungen sind starre Aufsichten, die einem mikroskopischen Blick auf das Leben von Insekten gleichen. Diese Aufsichten wiederum sind strukturiert durch Markierungen: diejenigen eines Sportfeldes, auf dem sich die Schüler ums Wasser tummeln, oder Straßen-

48 Mehrnaz Saeed-Vafa: Abbas Kiarostami, in: ebd., S. 74 [Übers. d. Hg.].

49 Ebd., S. 75.

50 Perez: The Material Ghost, a.a.O., S. 266.

markierungen, an die sich die Autofahrer halten sollten – Raster, die den Eindruck verstärken, es handele sich bei den Aufnahmen um wissenschaftliche Vermessungen von Versuchsobjekten, die als Elemente über das Blickfeld verteilt sind. Sichtbar diskreditiert der Film von Anfang an jene kinematographisch produzierte Raumordnung, mit der er selbst Ordnung schafft. Der Kader erzeugt hier Ordnung, damit dann alle Elemente im Bild als Erzeuger von Unordnung auftreten können. In seinen späteren Filmen, etwa in *TEN*, der mit einer im Auto fest montierten Hi-8 Kamera gedreht ist, wird Kiarostami das gerechnete Bildfeld als Falle für Unberechenbares benutzen können: Während im Innenraum des Wagens einfach nur Dialoge aufgenommen werden, relativiert alles, was im Außenraum geschieht, die Reden im Inneren. Der Bildkader wird, wie in *LA REPRISE DU TRAVAIL AUX USINES WONDER*, zur Bühne für nichtintendierte Dramen.

Die Bazinsche Differenz von Cache und Kader, dem Bildrahmen, der begrenzt, und der Bildöffnung, die auf ihr Außen oder Off verweist, ist dabei ebenfalls in ein interferentes Verhältnis gewendet. Anhand der Unordnung des Rahmens markiert Abbas Kiarostamis Werk die Grenze von okzidental und orientalisch Bildordnungen. Zur Theorie des Sehens zur Zeit der Renaissance schreibt Hans Belting, dass, während im westlichen Bild »der Dualismus von Subtext (Mathematik) und Text (Bild) im Verlauf der Neuzeit zu einer Spaltung der Bilderwelt führen«⁵¹, es im arabischen und osmanischen Raum eine andere Bedeutung der Mathematik und Geometrie als Konzeption eines universalen Prinzips gibt, zu der eine entsprechend andere Konzeption des Rahmens von arabesken, ornamentalen, mathematischen oder architektonischen Zeichnungen gehört:

Der Rahmen ist nicht wie bei einem Bild kontrapunktisch zu seinem Inhalt angelegt, sondern gehört zu dem gleichen System wie die Binnenordnung. Er ist Messpunkt, aber nicht Grenze, oder besser, eine offene Grenze.⁵²

Wenn Belting hinzufügt, »an der »Front« dessen, was als Realität gilt und dokumentiert werden muss, gingen Kunst und Wissenschaft nach der Renaissance getrennte Wege«⁵³, so lässt sich für die Filme von Abbas Kiarostami zeigen, dass bei ihm als Realität das Feld aufgenommen wird, in dem alle diese Ordnungen sich kreuzen: künstlerisches und wissenschaftliches Bildermachen, östliche und westliche Bildordnungen. Wesentlich ist aber, dass das Bild auf verschiedenen Vektoren ins Außen

verweist: »Der Zuschauer hat immer diese Neugier, sich vorzustellen, was außerhalb des Blickfelds ist: im Alltag kommt das dauernd zum Tragen.«⁵⁴ Dieses prinzipielle Vergnügen an einer Kontingenz der Wahrnehmung muss im Reich des Dokumentarischen hergestellt werden.

4.2. Die Unordnung der Zeit

Mit dem Timecode oder der Stopp-Uhr, die in der Bus-Episode im Blickfeld auftaucht, zeigt sich die Filmausrüstung dann als Vermessungsgerät in der Zeit. Im ersten geordneten Durchgang, gefilmt in einer Totalen, in der der Bus die Kinder dahinter fast ganz verdeckt und nur deren Bewegungen im Bus vor Gegenlicht zu sehen sind, zeigt die Uhr an, dass alle bei 1:12 im Bus sitzen, der sofort abfährt. »Chube, cut! Gut, Schnitt!« meldet sich Kiarostamis Stimme auf der Tonspur. Dann folgt die nächste Klappe, mit der die folgende Einstellung, das Experiment mit der Unordnung, angekündigt wird. Zum Tumult ist, durch die Klappe als Synchronon markiert, übermütiges Lachen und Pfeifen zu hören. Bei Timecode 1:10 beginnt das Team, die Abläufe unter sich zu kommentieren: Es dauere viel länger, was da los sei. Bei 2:32 scheinen endlich alle im Bus zu sein, der aufgrund des Durcheinanders aber immer noch nicht losfahren kann. Die folgende Einstellung beobachtet die Kinder direkt an der Haltestelle, liefert einen Gegenschuss aus dem Bus und zeigt, wie die Jungen sich mit Geschrei und Tumult in der Tür verkeilen. Das »Cut!« klingt jetzt bereits wie der Ordnungsruf eines Lehrers. Mit dem Messen der Zeit markiert Kiarostami nicht nur den Charakter der Experimentalanordnung, sondern eine disziplinarische Intervention. Zugleich aber zeigt die Ordnung ihr Gegenteil: Nur auf der Grundlage der chronologischen, homogenisierten, gleichförmig gemessenen Zeit wird die andere Zeit der Schüler, die Zeit des Vergnügens am Tumult, die Zeit der Verschwendung und der Freundschaft überhaupt sichtbar und als Überschuss auf die Leinwand gebracht. Die metrisierte Zeit aber verleitet auch dazu, sie nach Belieben vorwärts und rückwärts abzuspielen, als Mauerfall der Zeitordnung wie in *DEMOLITION D'UN MUR* oder, wie Vertov zeigt, überhaupt bei der Arbeit am Schneidetisch.

Rahmungen von Zeiten und Räumen sind kein notwendiges Übel des Dokumentarischen, sondern die Voraussetzung dafür, dass andere Regime und mögliche Ordnungen als Störungen oder als Vergnügen sichtbar werden. Dieses Vergnügen übrigen teilen Gefilmte und Zuschauer. Dasselbe gilt für die Untersuchung der »Verkehrsordnung« im Film. Selbst wenn die Ordnungsphase eines fein inszenierten Reißverschlussprinzips, in geometrisierender Aufsicht gefilmt, mit dem sich zwei bunte Autoschlaglagen zu einer einzigen verbinden, die in einem Tunnel verschwindet, ästhetisch und graphisch sehr ansprechend ist: fesselnd erst sind

51 Belting: Florenz und Bagdad, a.a.O., S. 43.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Interviews with Abbas Kiarostami, a.a.O., S. 114 [Übers. d. Hg.].

die vielen willkürlichen und unwillkürlichen Bewegungen, in denen die Autofahrer auf Zeitphasen, auf Räume und aufeinander reagieren. Der Witz der Autofahrer wird offensichtlich und zieht das Interesse an: ein Kino der Attraktionen beginnt jenseits der Ordnung.

4.3. Die Unordnung der Klappe

Kiarostamis maliziöses Spiel mit der Ordnung wird erst durch den Einsatz der Klappe ganz deutlich. Während diese, als Vorbereitung zur notwendigen Ordnung am Schneidetisch, Einstellungen des Films nummeriert und sortiert, dient sie auch der Synchronisierung von Bild- und Tonspur. Mit der Klappe wird, an einem Spielfilmset, eine hermetische Zeit der Fiktion hergestellt und von allen extradiegetischen Ereignissen isoliert. Einige Regisseure setzen die Klappe als Dispositiv des Umschaltens zwischen Realitätsordnungen, als Signal zur Trennung von diegetischem und extradiegetischem Verhalten daher schon in den Proben ein.⁵⁵ In MIT ODER OHNE ORDNUNG wird zwischen alle Episoden eine Klappe geschnitten, die die Versuche mitzählt und ihrerseits eine hermetische Zeit des Versuchs herzustellen scheint. Beim genaueren Hinschauen jedoch erweisen sich diese Klappen als hineinmontierte, die damit zwar eventuell die Nummerierung der Einstellungen, keineswegs jedoch die Synchronizität von Bild und Ton oder eine klare Trennung von Fiktion und Dokumentarischem anzeigen. Die Klappen markieren eine falsche oder offensichtlich gefälschte Ordnung. Selbst das ist nicht mehr zu unterscheiden. Auf seinen Spielfilmsets wird Kiarostami die Klappen dann ganz auslassen. Die Grenzen zwischen hermetischer Zeit des Spielfilms, offener Zeit der Ereignisse und einer filmischen Zeit der Wiederholung werden eingerissen.

Ich persönlich kann den Unterschied zwischen einem Dokumentarfilm und einem narrativen Film nicht definieren. Zum Beispiel ist CLOSE-UP ein Film, der auf einer wahren Geschichte basiert, mit den echten Charakteren an den realen Orten, was ihn als Dokumentarfilm zu qualifizieren scheint. Aber weil er alles neu inszeniert, ist er kein Dokumentarfilm, so dass ich nicht weiß, in welche Schublade ich ihn legen soll.⁵⁶

Bei Kiarostami sind die Klappen oder auch die Simulationen von Klappen als Momente potenzieller Transformation von einer Ordnung in die andere eingesetzt. Sie markieren den blinden Fleck der medialen Prozessierung von Wirklichkeiten. Für Jean-Luc Nancy beginnt damit Kiaro-

55 Vgl. Ute Holl: Klappe | Komma | Atem. Amerika verfilmen, in: Helga Lutz, Nils Plath, Dietmar Schmidt (Hg.): Satzzeichen. Szenen der Schrift, Berlin 2017, S. 172–176.

56 Interviews with Abbas Kiarostami, a.a.O., S. 116f. [Übers. d. Hg.]

stamis Schule des Sehens: »Der ›blinde Fleck‹ beschränkt nicht das Sehen: im Gegenteil, er öffnet einen Blick, er drängt den Blick, zu schauen.«⁵⁷

5. Die Schönheit des Dokumentarischen

Am Übergang eines medialen Regimes in ein anderes, am Übergang vom Hegemonialen der Schrift ins Regime technischer Medien, hat Stéphane Mallarmé, mit Buntstift kitzelnd auf gelbem Papier, herausgefunden, dass sich etwas Neues da zeigt, wo man es nicht erwartet. Im Nachhinein erst lässt sich dieser Moment als Konfrontation zweier Wissensordnungen beschreiben. Das erstaunliche an der Dichtung Mallarmés ist, dass er die Logik technischer Medien als Zuschlagen des Weißen, des Materialismus des Unkörperlichen, des einst blinden Flecks der Literatur, im poetologischen Akt der Dichtung und zuerst handschriftlich erfasst. Sein Verfahren kann deshalb ein Dokumentarisches heißen, weil es die Differenz, von der sein Gedicht vom Würfelwurf handelt, für die Literatur erst produziert: nicht als Wahrheit des Literarischen, sondern als Kontingenz von Lesarten. In diesem Sinne wären auch die Filme von Abbas Kiarostami als Skizzen für ein Dokumentarisches am Übergang zum Regime gerechneter Bilder zu verstehen: Seine Filme, in herkömmlichen filmischen Formaten und später auf Video gedreht, lassen anstelle eines Wahrheitsanspruchs das Kino als Transformation von Wissensregimen und Gewissheiten auftreten. Sie beobachten Bilder im Transformationsprozess. Das taucht in seinen Filmen als Denkfigur und als konkrete Erfahrung von Kontingenz auf. Dieser »Materialismus des Unkörperlichen« erweist sich damit als Gegenteil jeder Transzendenz. Youssef Ishaghpour hat das als Schönheit der Filme Kiarostamis qualifiziert:

Diese Metamorphose der Welt durch ihr Bild, in der ihre Schönheit durch Kontemplation enthüllt und verewigt wird, transformiert das Hier in ein Dort, das nicht das Jenseits einer anderen Welt ist, sondern ein wirkliches Hier, das sich im Leuchten ihrer Erscheinung, in ihrer materiellen Abstraktion erweist.⁵⁸

Nicht ob das Dokumentarische eine Ordnung in der Unordnung produziert oder diese lediglich freilegt, bleibt die zentrale Frage nach seiner Ethik, sondern inwiefern Dokumentarisches Ordnungen überhaupt erschüttert, entschüttet oder als kontingente realisiert. Erst im Verfahren der Kontingenzproduktion entkommt das Dokumentarische schließlich jener Aporie, der alle Logiken der Authentifizierung, der Evidenz und

57 Nancy: Evidenz des Films, a.a.O., S. 112.

58 Ishaghpour: Kiarostami, a.a.O., S. 14.

der Zeugenschaft unterliegen: Augenzeugen sind stets Überlebende, deren Wissen, wie Elias Canetti beobachtet, von »einer Art von Genugtuung«⁵⁹ getragen ist, die sich dem Tod der anderen verdankt. Canetti beschreibt den Anspruch, im Namen der Toten zu sprechen, als Gründung einer »Trauermeute«⁶⁰, die sich auch im Dokumentarkino schnell versammelt. Die Eröffnung von Kontingenzen verlangt, mit Mallarmé, Wahrnehmen und Denken im Zwischenraum der Planken eines Wracks zu organisieren.

IV. FIKTION: HERVORBRINGEN, BESTREITEN

59 Elias Canetti: Masse und Macht, Frankfurt/M. 1980, S. 311.

60 Ebd., S. 310.